

LA AZULEJERÍA DE HELLÍN EN EL SIGLO XVIII: AZULEJOS IMPORTADOS Y OBRA LOCAL

Herbert González Zyma y Abraham Rubio Celada

LA AZULEJERÍA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XIX-XX

Actas del VIII Congreso de la AC, celebrado en Castellón en 2003.
Asociación de Ceramología, Agost (Alicante), 2017

LA AZULEJERÍA DE HELLÍN EN EL SIGLO XVIII: AZULEJOS IMPORTADOS Y OBRA LOCAL

Herbert González Zyma y Abraham Rubio Celada

Hellín es, hoy día, una localidad importante de la provincia de Albacete. Sin embargo, hasta mediados del siglo XIX, perteneció al antiguo Reino de Murcia. Su alfarería de basto es conocida desde antiguo y todos los estudios que se han hecho sobre cerámica popular española o albaceteña la citan, aunque sin profundizar demasiado en sus características y, por regla general, repitiendo lo que dijeron anteriores trabajos, sin aportar nuevos datos significativos y, desde luego, ignorando sus posibles orígenes y desarrollo.

Si éste es el panorama de la alfarería de basto, otro capítulo de la cerámica hellinera, la loza esmaltada, es todavía una asignatura pendiente entre los historiadores de la cerámica española. Y es que cuando se habla de la cerámica de Hellín, siempre se piensa que allí sólo se hacían algunos cacharros comunes como cántaros y poco más. No obstante, la documentación del siglo XVIII, y en particular, el geógrafo Tomás López, nos habla de varias fábricas de loza entrefina con una producción que oscilaba entre las 400.000 y las 500.000 piezas cada año, lo que nos hace suponer que Hellín sería un importante centro distribuidor de loza esmaltada en muchos kilómetros a la redonda. Estos datos se están verificando ahora, al rastrear la existencia de cerámica hellinera, en muchos de los museos locales y provinciales de sitios tan distantes como Lorca o Elche.

Un primer acercamiento al estudio de esta producción lo hizo Francisco Javier López Precioso, director del Museo de Hellín, en un artículo publicado en la revista *Zahora*, titulado "La cerámica hellinera blanca y azul. Una gran desconocida".¹

Este estudio sirvió de punto de partida para un proyecto de investigación desarrollado por un equipo multidisciplinar, entre los que se cuentan los autores de esta comunicación, coordinado desde el Museo de Hellín.² Se han fijado unos objetivos como son el estudiar a fondo y conocer la verdadera dimensión de la loza esmaltada hellinera en torno al siglo XVIII y XIX, describir, con precisión su repertorio de formas y motivos decorativos, paralelo a otras producciones peninsulares, con las que muchas veces se confunde en los museos, tanto en el ámbito local, como en el nacional, fijar con precisión su cronología, y, por último, rastrear en los documentos de archivo, la identidad de los alfareros que estuvieron activos en Hellín. Esperamos poder dar a conocer los resultados de estos trabajos en un futuro próximo.

Aunque la producción de azulejos en loza esmaltada hellinera es menos conocida que las piezas hechas a torno, tal vez por ser más escasa y puntual, lo cierto es que también se hicieron esta clase de producciones, y, en esta comunicación, se van a presentar algunos ejemplares que evidencian su notable interés.

Para facilitar un estudio un poco más razonable comenzaremos por analizar los azulejos importados y, seguidamente, la obra local.

1. AZULEJOS IMPORTADOS EN HELLÍN:

1. 1. La azulejería del convento de San Francisco de Hellín

En el Hellín del siglo XVIII, los alfareros debían ser perfectamente conscientes de la no muy alta calidad de sus trabajos, y, sobre todo, comparándolo con lo que se hacía en Valencia, estaban muy lejos de

¹ Fue publicado en 1998 en la revista *ZAHORA*, nº 27, Albacete.

² Otros miembros del equipo son Eva María Martínez, Raquel Marco y Elena Mora. La dirección corre a cargo de Abraham Rubio.

utilizar una variada policromía, usando, como mucho, la paleta tricolor del azul, ocre y manganeso. Prueba de ello es que, cuando a mediados del siglo XVIII, se construyó el camarín de la Inmaculada Concepción para el convento de San Francisco, en lugar de utilizar obra local, se importaron azulejos valencianos, tanto para su pavimento, como para la escalera que le da acceso.

El convento de San Francisco fue fundado en 1524.³ Su importancia en el ambiente histórico-artístico hellinero se confirma en la monumentalidad arquitectónica de su iglesia tardogótica, muy reformada durante el siglo XVIII. Se ignora el patronazgo y amparo del convento y tampoco se han podido precisar las circunstancias exactas de su fundación, pero se conocen numerosos documentos económicos, censos y donaciones, fechados a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, que se guardan en el Archivo Histórico Nacional de Madrid y demuestran la sobresaliente riqueza material de la que gozó el convento.

A la iglesia de San Francisco se accede a través de un nártex o pórtico con arcos y columnas. La iglesia tiene una sola nave, bastante ancha, cubierta, en su día, con artesanado de madera, crucero desarrollado en planta, capillas adosadas a la nave y cabecera poligonal, cubierta por bóveda de crucería desarrollada en terceletes con 8 claves. Yuxtapuesto a la cabecera, se construyó un camarín barroco de planta centralizada, cubierto con una cúpula, en cuyo cenit se colocó una paloma del espíritu Santo, volando con las alas expaladas. Todo el camarín está ricamente ornamentado con yesos dorados, entablamentos quebrados y toda suerte de rocallas y tallos vegetales. En este espectacular contexto se desarrolla un ciclo iconográfico dedicado a la Virgen María, que la ensalza en su condición de Inmaculada, exenta de pecado y concebida en la mente de Dios antes del comienzo de la creación.⁴ De este programa iconográfico debe destacarse un lienzo que muestra a la Virgen alegrándose de la creación del primer hombre, modelado en arcilla. El relato correspondería al sexto día de la creación, relatado en el capítulo I del *Génesis*. Dios Padre, como anciano de los días, está representado como un poderoso alfarero, capaz de dar vida a su creación. No puede por menos que venir a nuestra mente una conocida rima: "*Oficio noble y bizarro/ entre todos el primero/ pues en las artes del barro/ Dios fue el primer alfarero/ y el hombre el primer cacharro*".⁵

La planta octogonal no es perfecta en su trazado geométrico, sino que tiene lados desiguales de dos medidas: cuatro son más grandes y miden 173 cm. y cuatro son más pequeños, de unos 130 cm. cada uno.

La parte central del camarín, que es la que daba sentido a todo el conjunto, acogía una talla de madera dorada y policromada, que representaba a la Inmaculada Concepción, venciendo al pecado en forma de dragón. Esta estatua era obra del más importante escultor murciano del siglo XVIII, Francisco Salzillo, ejecutada en 1770. Destruída en la Guerra Civil, se conoce gracias a fotografías antiguas que han permitido al escultor Fernández Andes volver a fabricar la talla para mantener así la unidad estética del camarín y su sentido iconográfico.

El conjunto arquitectónico y pictórico suele datarse a mediados del siglo XVIII y se atribuye a fray Antonio de Villanueva, monje franciscano natural de Lorca, que nació en 1714 y murió en 1785 y era hijo de un entallador de retablos con quien debió aprender el oficio. Desarrolló su actividad artística en Valencia, Alicante y el Norte del antiguo Reino de Murcia y fue académico de mérito de San Carlos en Valencia.

Dentro del convento de San Francisco el único espacio que conserva azulejos antiguos es el camarín de la Inmaculada y la escalera que le da acceso,⁶ ya que se comunica con la iglesia a través de un arco abocinado, con una profundidad de 143 cm. Todo el suelo del camarín, la escalera y el pasillo se pavimentó con azulejos valencianos de dos clases:

³ A. R. A. H. *Privilegios, bulas, donaciones, confirmaciones y otras escrituras, que se hayan originales en el archivo y tumbo de las Santas Iglesias de Murcia, Cartagena, Mula y Jumilla*. Manuscrito Sig. 9-5432.

⁴ L. MARTÍNEZ GALERA, "El Camarín...", 2001, p. 55-81.

⁵ LIZARAZU DE MESA, 1983, p. 368.

⁶ Estos azulejos de serie fueron dados a conocer por I. V. PÉREZ GUILLÉN, *Cerámica...*, 1998.

1) La primera clase se corresponde con azulejos valencianos de serie, que pueden clasificarse en dos tipos, por sus formas y ornamentos:

1. 1. El primer tipo de azulejos de serie [fig. 1], tiene formato cuadrado, de 21, 5 cm. de lado y con una decoración que se forma uniendo cuatro azulejos de cuarto, que son los que ocupan la mayor parte del suelo. Este tipo ha sido clasificado por Pérez Guillén dentro de la modalidad *Rocallas*, con el número 1-h) *Rocallas residuales*. Los describe así en el Tomo II de su catálogo, nº 476⁷: *Azulejo cuadrado de cuarto. 21, 5 x 21, 5 cms. Azul, turquesa, amarillo, naranja, morado. 1770 c. Rocalla, baquetas curvas, festón con hojas y flores.*

Este diseño de azulejos aparece también en el pavimento del camarín de la Virgen de Consolación de Lutxent y en el zócalo de la capilla de la Santísima Trinidad de la iglesia de San Esteban de la ciudad de Valencia. En este último caso, los azulejos no se han dispuesto formando una decoración completa cada cuatro de ellos, sino que se parte de una composición central de cuatro, que queda encerrada por sucesivos diseños polilobulados cada vez más grandes.⁸

1. 2. El segundo tipo de azulejos de serie [fig. 2], tiene formato rectangular de medio, de 11 cm x 21, 5 cm. Son los que se utilizan como cenefa para recuadrar todo el conjunto y el espacio central octogonal, donde se encontraba el podium sobre el que se alzaba la ya citada Inmaculada de Salzillo. Pérez Guillén los clasifica dentro de la modalidad *Rocallas*, con el número 1-c) *Cenefas con palmas*. Los describe así en el Tomo II de su catálogo, nº 435⁹: *Azulejo rectangular de medio (cenefa). 21, 5 cm x 11 cm. Verde, turquesa, amarillo, naranja. Rocalla, palma cruzada con dátiles, naranja.*

La cronología para los dos tipos sería, según Pérez Guillén, en torno a la década de los setenta del siglo XVIII, lo que encaja bien con la fecha en que sabemos se esculpió la Inmaculada de Salzillo. La opinión de Pérez Guillén se basa en la comparación formal de los dos tipos de azulejos que hemos comentado, con otros ejemplos mejor documentados en su cronología, procedentes del palacio del Senyoret de Quatretonda.

2. La segunda clase de azulejos que se pueden ver en el suelo del camarín está formado por tres escenas pintadas de paisaje, que se ajustan a un formato rectangular apaisado de 4 x 6 azulejos cada una, lo que da una composición desarrollada en 24 azulejos. Están situadas como si fueran obras independientes dentro del pavimento y no enlazan su decoración con la de los azulejos de serie que lo rodean. Los paisajes van enmarcados, por todas partes, con cuatro grandes rocallas en las esquinas.

2. 1. La primera escena [fig. 3], situada en la zona de la entrada, por lo que obligatoriamente se pisa cuando se accede al camarín, muestra un paisaje con barco. En el primer plano hay dos árboles contrapuestos, en el segundo asoma, a la derecha, el baluarte de una fortaleza, que se ajusta bien al aspecto externo de las que se ciñen a la planta estrellada, y, al fondo, un barco de vela navegando.

2. 2. El segundo paisaje [fig. 4] muestra un cazador en el monte. Está situado en la zona del camarín opuesta a la anterior. En el primer plano, a la derecha un cazador con escopeta al hombro y un

⁷ I. V. PÉREZ GUILLÉN, *Cerámica...*, 1998, pág. 164.

⁸ M^o VIZCAÍNO MARTÍ, *Azulejería...*, 1999. Publica una fotografía del zócalo en la pág. 127, y lo describe: *En la tercera capilla de la parte del Evangelio, bajo la advocación de la Santísima Trinidad, vemos un zócalo de nueve azulejos de alto de 21 x 21 cms.*

⁹ I. V. PÉREZ GUILLÉN, *Cerámica...*, 1998, pág. 147.

perro abriendo camino. En el segundo plano, a la izquierda, un grupo de peñascos de donde crecen unos frondosos árboles que tapan una casa apenas visible. Al fondo montañas y un celaje con nubes.

2. 3. El tercer paisaje [fig. 5] muestra una escena campestre con pescador sentado junto a un río. Se sitúa frente al arco del camarín que comunica con la iglesia. En el primer plano, a la derecha, se representa la ribera de un río con un árbol. En el segundo plano, a la izquierda, la ribera de enfrente con varios árboles y un joven pescador, con la cabeza cubierta por un sombrero de tres picos, sentado con la caña echada. Al fondo, el horizonte del agua y un celaje con nubes.

Respecto a la cronología de estos paisajes, se ajusta bien a la de los azulejos de serie que los enmarcan. Pérez Guillén, al estudiar la evolución de la pintura cerámica valenciana, analiza una serie de motivos que se suelen repetir en los fondos de los murales, entre ellos figuran los árboles de troncos cruzados, para los que indica una cronología aproximada hacia 1775:

-Árboles de troncos cruzados en un lado del panel. Sobre 1775.¹⁰

Conviene señalar que, aunque los azulejos se sitúen en un contexto religioso, como es el camarín de San Francisco, todos ellos, tanto los seriados como los de paisaje, son aparentemente de temática iconográfica laica, aunque es posible que guarden alguna simbología con el complejo programa iconográfico del camarín. En opinión de Vizcaino Martí, este tipo de escenas fueron cosa común en la azulejería valenciana. Ciertamente, en el convento carmelita de San José y Santa Teresa, en la ciudad de Valencia, existía un pavimento, ahora colocado en un muro del piso superior, en el que se reproducían estas mismas escenas con una composición análoga, también rodeadas de una orla de rocallas, aunque con diferente diseño.¹¹

La escalera [fig. 6] de acceso al camarín consta de nueve escalones con distintas medidas:

- Primer escalón: 28 cm x 237 cm.
- Segundo escalón: 26 cm x 218 cm.
- Tercer escalón: 25 cm x 193 cm.
- Del cuarto al noveno escalón: 25 cm x 174 cm.

En la escalera se utilizaron los dos mismos tipos de azulejos de serie, ya citados al estudiar el pavimento, usando el de formato cuadrado para las huellas y el de formato rectangular para las contrahuellas.

1. 3. Otros paneles de azulejos en el convento de San Francisco.

Otras dependencias que presentaban decoraciones con azulejos en el convento de San Francisco eran el claustro, del que hablaremos más tarde, y el coro. En ambos casos, los paneles han desaparecido y se conocen gracias a fotografías.

Una obra de azulejería importante debió ser un frontal de altar que había en un altar desaparecido del coro del convento, según Antonio Moreno¹² [fig. 7]. A través de la foto, se intuye que, a los lados del altar, también había un zócalo de azulejos, que posiblemente se habían importado desde Talavera o Toledo, aunque también podrían haber llegado a Hellín, vía Valencia, procedentes de los hornos que en Burjasot había establecido un alfarero talaverano a finales del siglo XVI. El estilo se corresponde con el manierismo tardío de finales del siglo XVI o principios del XVII, con motivos a candelieri, escudos y cartelas

¹⁰ I. PÉREZ GUILLÉN, 1991, pág. 139.

¹¹ M^a E. VIZCAÍNO MARTÍ, *Azulejería...*, 1999, pp. 70 y 71. En la pág. 71 reproduce el paisaje con pescador.

¹² A. MORENO, *Hellín...*, 1989, pág. 37.

de cueros recortados, cadenas de ochos, etc. La calidad de la fotografía en blanco y negro no permite ver los motivos iconográficos de una serie de azulejos de cuarto, que, al unirse, forman unos círculos grandes, rodeados de otros cuatro pequeños. Tampoco se puede deducir la policromía. En todo caso se trata de una obra de gran calidad, que debió ser encargada por una familia sobresaliente de Hellín, cuya heráldica se representa profusamente en el frontal y no se ha podido identificar con certeza (Podrían ser variantes de los escudos de los Valcárcel y los Falcón).

El enmarque de algunos de los escudos es muy parecido a los del claustro de la Mona, en el convento de las Comendadoras de Toledo, obra del siglo XVI. De la misma época es también el frontal del coro alto del convento de la Concepción Francisca de Toledo, que presenta la misma ordenación de los elementos compositivos que se advierte en el frontal de Hellín¹³. También es similar el friso que enmarca por la parte inferior, el retablo de San Juan Bautista del Museo Ruiz de Luna de Talavera de la Reina, fechado en el último tercio del siglo XVI.¹⁴

1. 4. Los azulejos de la casa de Melchor Rafael de Macanaz y Montesinos.

La relación de Hellín con Valencia, en cuanto a los azulejos importados, no acabó con la adquisición de los pavimentos del camarín de San Francisco. Las más importantes familias del Hellín del siglo XVIII también quisieron adornar sus viviendas con azulejos valencianos, como signo de su prestigio social y, en lugar de cubrir los suelos con azulejos fabricados por los alfareros locales, recurrieron a importarlos. El estudio de los palacios y casas nobles de Hellín del siglo XVIII es aún una asignatura pendiente para la Historia del Arte de esta localidad.

Gracias a Rafael López, "*Cañamón*", sabemos que en la casa de Melchor Rafael de Macanaz y Montesinos, existieron azulejos valencianos, de transición entre el siglo XVIII y el XIX, colocados en el vuelo de un balcón, de los que se conserva uno en su colección privada [fig. 8], hoy museo de arte taurino de Hellín.

Macanaz nació el 31 de Enero de 1670¹⁵ y murió el 5 de Diciembre de 1760,¹⁶ con casi 90 años. Es, sin duda, uno de los más importantes políticos de la España del siglo XVIII, ministro de Felipe V, que sufrió la persecución implacable de la inquisición y de la iglesia por causa de sus ideas renovadoras, que le llevaron a sufrir prisión durante más de 12 años en Pamplona y La Coruña.¹⁷ Su pensamiento es el mejor exponente del regalismo, tendencia política que trataba de imponer la autoridad civil del estado sobre la de la iglesia. Es muy significativo que, la casa del más importante e ilustre hellinero del siglo XVIII contase con un pavimento de azulejos valencianos.

El centro del azulejo se decora con un motivo floral policromo en tonos ocre, pardo, negro, azul y verde sobre cubierta estannífera, con el dibujo perfilado parcialmente con manganeso. Pérez Guillén lo clasifica dentro de la serie de ramilletes de motivos florales.¹⁸ Estos motivos se inspiran, según este autor, fundamentalmente en los estampados textiles, sobre todo en los hechos en la factoría Oberkampf, por Jean-Baptiste Huet, a partir de 1780.¹⁹

En el museo del azulejo de Onda se conservan ejemplares de este tipo. Uno de ellos, nº de inv. 276, expuesto en el Taller-Escuela de Cerámica de Muel en *La ruta de la cerámica*, con el nº 132, es atribuido, por Pérez Guillén, a las fábricas de la ciudad de Valencia y fechado alrededor de 1795.

¹³ B. MARTÍNEZ CAVIRÓ, *Cerámica...*, 1997, pp. 302 y 303.

¹⁴ VV. AA., *Las lozas...*, 1989, pág. 73.

¹⁵ A. H. D. A. *Libro de bautismos de Hellín*. Sig. Nº 6, fol. 309.

¹⁶ A. H. D. A. *Libro de difuntos de Hellín*. Sig. 117, fol. 68.

¹⁷ BAQUERO ALMANSA, 1884, p. 97-112.- MALDONADO MACANAZ, 1886.- C. MARTÍN GAITE, 1969.- A. VALLADARES DE SOTOMAYOR, 1847. J. ROA Y EROSTARBE, 1891, Tomo II, p. 389-408.- VV. AA., *Macanaz ...*, 1970.

¹⁸ I. PÉREZ GUILLÉN, 2000, pág. 179.

¹⁹ IBIDEM, pág. 184.

En la colección Carranza se conservan algunos azulejos de este tipo, expuestos actualmente en el Museo de Santa Cruz de Toledo, fechados por Jaume Coll en el primer cuarto del siglo XIX.²⁰

2. OBRA LOCAL FABRICADA EN HELLÍN

2. 1. Azulejos del zócalo del claustro

Hasta hace muy poco se conservaba una fila de azulejos rematando el zócalo de piedra del claustro del convento de San Francisco de Hellín, que se conocen gracias a fotografías que no tienen más de 8 años de antigüedad [fig. 9]. Desgraciadamente, en la reforma llevada a cabo hace muy poco, han sido sustituidos por otros de diseño moderno, sin que hayamos podido saber el paradero actual de aquellos a los que no se dio el valor y la importancia que verdaderamente tenían.

La construcción del claustro del convento de San Francisco data de mediados de siglo XVI y es una de las obras importantes en el renacimiento albaceteño. Se ajusta a planta cuadrada y posee claustro bajo, con arcadas sobre columnas de orden jónico toscano, y claustro alto, con columnas sobre dinteles. En algún momento del siglo XVIII se decidió cerrar el claustro abierto con cristalerías y ventanas. Con motivo de estas obras se añadió el zócalo de azulejos aplicados a los intercolumnios, con la pura intención de dar una nota de color al espacio. Aunque este tipo de azulejos parece que se fabricaban más para pavimentos que para zócalos, se conservan ejemplos antiguos de este tipo de uso. También es posible que se aprovecharan los azulejos que sobrasen de algunos que se pusieron en algún suelo del convento, hoy día también desaparecidos. Otra posibilidad es que se reaprovecharan de algún suelo desamortizado del propio convento.

Los azulejos presentan un diseño partido en diagonal con los colores blanco y azul, característicos de la cerámica hellinera. Es una composición que se hace desde el siglo XVI, y sobre la cual comenta Pérez Guillén: *Estos azulejos se conocen históricamente como de mitad y actualmente en Valencia como del...<<mocador>> si son de formato grande. Esta denominación es convencional y no aparece en la documentación del siglo XVIII, pero tiene un carácter inequívoco. Son los mismos azulejos que en Cataluña se llaman de <<cartabó>> y en Aragón de <<cartabón>>.*

...El formato, pequeño inicialmente, pasó a piezas de 22 y 21 cms. de lado en el siglo XVIII, en cuya segunda mitad las solerías utilizaron el azul y blanco, casi de forma exclusiva.²¹

2. 2. Epígrafes fabricados en loza blanca y azul por los alfareros de Hellín

Una de las producciones más conocida de la cerámica hellinera corresponde a la fabricación de epígrafes en azul cobalto sobre cubierta estannífera. En el siglo XVIII se hicieron dos tipos de placas: Las lápidas funerarias y las placas de calle.

El más importante conjunto de epígrafes de cronología antigua, que ha llegado a nuestros días, son las lápidas rectangulares, que se encontraban en la Iglesia parroquial de la Asunción, y que servían para delimitar las sepulturas familiares, indicando los tramos y la propiedad. Su cronología, difícil de fijar, debe corresponder a la segunda mitad del siglo XVIII o al siglo XIX. En algún momento de la historia de la iglesia parroquial (probablemente a finales del XIX), las lápidas fueron picadas y se reaprovecharon como relleno en las cúpulas de varias capillas y en los falsos techos de la sacristía. Recientemente, con motivo de las obras de saneamiento de los tejados de la iglesia, se han podido recuperar algunos de estos epígrafes parcialmente destruidos, testimonio, casi único, de este tipo de obra local.

²⁰ J. COLL, 2002, pág. 125.

²¹ I. V. PÉREZ GUILLÉN, *Cerámica...*, 1998, pp. 216 y 217.

La lápida más completa llegada a nuestros días [fig. 10] se ha publicado varias veces.²² En letra capital romana, reza lo siguiente: *HER[edero]S. [de F]RA[ncis]CO. N. DE BELASCO OCHOA SESTO TRAMO 12.*

Se conocen otras tres lápidas fragmentadas, cuya lectura e interpretación es casi imposible: *SEPULT[ura]... MA... [...]; [Sepul]TURA [...]SO DE MOE [...]MO DE [...]ANDE [...], HER[ederos] [...] ALARCO[n] [...] [terce]RO TRAM[o] [...].*

El segundo grupo de epígrafes que se conocen en Hellín durante el siglo XVIII, son las placas y azulejos que servían para señalar el nombre de las calles. Los azulejos de calle tenían formas cuadrada o rectangular. Debieron colocarse a finales del siglo XVIII, y se conocen gracias a unos pocos ejemplares que, fabricados en azul y blanco, han llegado a nuestros días. Uno de ellos estaba en la misma calle en que Macanaz tenía su palacio y señalaba la calle *Monjas*. Otro azulejo procede de la esquina de una casa de la actual calle Bernal y se conserva en la colección de *Rafael López*. Indicaba el límite a partir del cual comenzaba el *Zerro de S[an]. Rafael*. Actualmente se halla colocado bajo el mural de azulejos de San Rafael, que estudiaremos más adelante. Si observamos atentamente este azulejo, veremos que aparece invertida de forma muy tenue otra leyenda escrita al revés. Al colocarlo delante de un espejo aparece la lectura correcta, que en este caso es la misma de *Zerro de S[an]. Rafael*. Ello es debido al sistema de colocación de los azulejos en el horno durante la cocción, unos frente a otros, y con la temperatura algunas partículas de cobalto se desprenden y se precipitan sobre las superficies que tienen al lado²³. Así pues este azulejo se coció con otros azulejos con rótulos, algunos idénticos²⁴. El más significativo de estos azulejos de calle, se guarda en el Museo de Hellín [fig. 11] y procede de la *calle del Rabal*, que marcaba el límite físico de la ciudad medieval y es lo que nosotros conocemos como el arrabal.

2. 3. Azulejos en blanco y azul de temática iconográfica religiosa

En la colección privada del anticuario Luis Silvestre se conserva un azulejo de formato cuadrado, que responde bien a las características de la loza esmaltada hellinera en azul y blanco y documenta la fabricación de azulejos cuyo tema decorativo estaba vinculado, directamente, a la iconografía cristiana. El azulejo está decorado con un Cordero Eucarístico [fig. 12], e ignoramos cual sería el espacio donde estaba ubicado originalmente, pues llegó a esta colección por el comercio sin consignarse su procedencia. El cordero de Dios que quita el pecado del mundo, triunfante, con el estandarte de Cristo, es uno de los más importantes símbolos que representan a Jesucristo resucitado y, frecuentemente, se coloca en las puertas de los sagrarios en iglesias, ermitas y conventos.

2. 4. Azulejos en azul, ocre y manganeso sobre cubierta estannífera

Otro tipo de producción azulejera en Hellín es la que se hacía en colores azul y ocre, así como en azul, ocre y manganeso sobre cubierta estannífera, dos estilos que se corresponden bien con el mismo tipo de policromía empleada en la decoración de las piezas fabricadas a torno, que se conocen gracias a varias cerámicas conservadas en los museos de Hellín y de Liétor.

Al primer tipo de azulejos, ejecutados en azul y ocre, corresponde una obra que aún se conserva in situ, en la fachada de una casa principal del siglo XVIII, situada en la calle de la Era de Villotas, a espaldas de la calle de la Cruz, en el barrio de San Roque. Se ha conservado gracias a haber estado cubierta por una

²² RODRÍGUEZ DE LA TORRE y MORENO GARCÍA, 1996, pág. 46.

²³ Agradecemos estas sugerencias para estudiar este azulejo de calle a Josep Pérez, director del Museo de Manises.

²⁴ Al parecer el barrio de San Rafael, que comenzó surgir a mediados del siglo XVIII y está situado en la parte Nororiental de Hellín, tardó bastante en nombrar e individualizar las calles de modo que, en cada una de las esquinas que marcan los límites de él se colocaban estos azulejos para marcar la linde del barrio. Se debieron hacer muchos pero de ellos sólo éste ha llegado en perfecto estado a nuestros días.

capa de cal durante más de cincuenta años y haber pasado inadvertida a la piqueta demoledora. Se trata de una cruz florida [fig. 13], formada por azulejos rectangulares en el cuerpo, trapezoidales en el extremo superior y el remate de los brazos, y una base escalonada que representa el monte Gólgota. Sus medidas son aproximadamente de 100 cm x 60 cm. Es una obra muy importante para fechar el tipo de producción de loza esmaltada que se hacía en Hellín en el siglo XVIII, pues presenta una leyenda con la fecha en la base escalonada de la cruz, rodeando una calavera con tibias cruzadas en aspa que reza "*MEMENTO MORIS ET NUNC/ PECABIS/ AÑO DE* (Enlazadas) 1721". El cuerpo y los brazos están decorados con flores tetrafoliadas, en reserva, en azul dentro de rombos desarrollados en ocre. Por desgracia, el panel no está firmado e ignoramos quién lo pudo fabricar.

En el momento en que se hizo pudo tener un sentido penitencial estrictamente privado, vinculado al propietario de la casa, o, quizá, pudo ser parte de un Vía Crucis del que sólo ha sobrevivido este ejemplo. A favor de esta segunda hipótesis está la cercanía física de la casa con el cerro del Calvario, que es el lugar en el que aún hoy en día terminan, las más importantes procesiones de la Semana Santa Hellinera.

Del segundo tipo de azulejos, en tricromía azul, ocre y manganeso, se conserva una obra excepcional, ya que por una parte está firmada por el autor, y, por otra, es la única obra conocida, de momento, en la que los datos del archivo y la obra coinciden y son enteramente coherentes. Se trata de un mural de tipo devocional [fig. 14], del siglo XVIII. Según se dice, representa a un San Rafael, parcialmente destruido, que hoy día es propiedad de Rafael López "*Cañamón*" y que, antes, se encontraba ubicado en el número 25 de la calle *Bernales*, antiguamente *Carreteros*. Según nos explicó su actual propietario, su padre hacia 1958, quiso preparar un pequeño altarcito de escayola para poder colocar sobre él una repisa con jarrones y flores. El altarcito se coronaba con un frontón recto sobre dobles columnas, dotado de una instalación eléctrica que permitía su iluminación nocturna con una bombilla. A través de una fotografía de la época nos podemos hacer una idea de la antigua ubicación del mural de San Rafael ²⁵ [fig. 15]. En el año 1976, los propietarios de la casa emprendieron obras de reforma en su fachada. El panel fue recuperado de su segura destrucción por su actual propietario, que lo guarda y expone en el Museo Taurino de Hellín. Él mismo nos informó de que fue imposible recuperar algunos fragmentos de los azulejos y que los salvó rebuscando entre el escombros. Además, añadió que había oído decir a su padre que, la casa en la que estaba este panel, había sido propiedad de un alfarero, que tenía instalado en ella su obrador.

El panel representa al Santo Ángel, patrón de Hellín, cuya iconografía es un tanto confusa. En la cúspide de uno de los cerros de Hellín hay una ermita, de una sola nave y estilo barroco, consagrada al culto al Santo Ángel Rafael. En su interior, en la parte central del ábside, dentro de una hornacina, se guarda una imagen del Santo Ángel, en madera dorada y policromada [fig. 16]. La escultura es barroca y representa al ángel en dinámico movimiento, con túnica larga hasta las pantorrillas, descalzo y en actitud de avance. Luce corona de plata, alza el brazo derecho, acodado, portando la espada de la Justicia divina y lleva en la mano izquierda una rodela de plata grabada con el emblema *MEDICINA DEI*, que alude a su condición de sanador de los ojos del viejo Tobías. Aunque en la actualidad tenga unas alas fijas a la espalda, antiguamente tenía unas alas batientes, que se movían gracias a un eje, cuando se procesionaba la estatua. Las alas antiguas se guardan en el museo del Santo Ángel. A los pies de la estatua, a su izquierda, está situado el joven Tobías, adolescente, a escala proporcional muy inferior a la del ángel, llevando en la mano un pescado de plata y nácar, al que señala con la mano derecha.

Los atributos con que se le representa al Santo Ángel de Hellín se corresponden, en realidad, con la iconografía de San Miguel, portador de la espada y el escudo, sin el demonio vencido a sus pies, y no con la de San Rafael, a quien se representa normalmente, vestido de peregrino, con bordón, cantimplora y zurrón.²⁶

²⁵ Esta fotografía fue publicada por A. MORENO, *Hellín...*, 1989, pág. 179. Gracias a ella se puede saber como es el dibujo en las faltas que presenta actualmente el mural.

²⁶ L. REAU, *Iconografía...*, 1999, Tomo I, Vol. 1, p. 53-78.

En efecto, el panel de azulejos muestra a un San Miguel, de alborotados y rubios cabellos, llevando una espada en la diestra,alzada en actitud de ataque, y una rodela en la izquierda, con la que se protege. A diferencia de la estatua, no lleva la pierna al descubierto, sino totalmente cubierta con una túnica que le llega hasta los pies y es rica en plegados. Para añadir mayor confusión al análisis iconográfico, en el escudo del San Miguel del panel de azulejos están escritas las letras *A. V. S.*, que no se corresponden con las de la estatua y que, quizá, puedan interpretarse como el anagrama de la frase *Ave Virgo Sanctissima*, salutación angélica que correspondería mejor con la iconografía de San Gabriel.

Aunque no es usual la representación de este San Rafael aislado, sino siempre acompañado de Tobías, se pueden citar ejemplos de la iconografía de este ángel en soledad, como en el mural de cerámica de Aldaya, publicado por Pérez Guillén,²⁷ en el que aparece abajo la leyenda: "*Angel Sn Rafael.*" En este caso, está basado en la estampa de los *Gozos al glorioso San Rafael Arcángel, venerado en la Iglesia Parroquial de San Miguel en la Ciudad de Valencia.*

Al picar la pared, se descubrieron dos azulejos solapados a la parte inferior del panel, en los que, dentro de una filacteria ondulante, rodeada de motivos vegetales, se había escrito un epígrafe en letra capital romana negra sobre fondo blanco que decía: *CRETIATA* [est ...] *JVAN DE PADILLA*. La Fórmula *cretiata*, debe corresponder con una forma corrupta del participio de pasado del verbo *credo*, lo que permitiría interpretar el epígrafe como *Fue creado por Juan de Padilla* y lo convertiría en un exvoto perfectamente documentado.

Los Padilla fueron una verdadera dinastía familiar de alfareros que practicaron el oficio del barro desde finales del siglo XVII hasta los primeros años del siglo XIX, según evidencian los documentos de archivo que se han podido localizar en el Histórico Provincial de Albacete, en el Diocesano de la misma ciudad y en el Histórico Nacional de Madrid. Es posible que estuvieran activos antes de 1680. A través de varios testamentos sabemos que transmitían el taller de padres a hijos, como es costumbre en la industria del antiguo régimen, y parecen haber tenido dos ramas familiares claramente diferenciadas en los libros de bautismos y defunciones.

Las relaciones seculares del Catastro del Marqués de la Ensenada, fechadas en 1757, citan a dos miembros de la familia Padilla, que se dedicaban al oficio del barro y tenían su casa en la calle de las Alfarerías "*Juan de Padilla mayor* [...] *Juan de Padilla menor*",²⁸ probablemente padre e hijo, o quizá hermanos homónimos. Uno de ellos debe ser el que firma el panel de azulejos del Santo Ángel. Como las relaciones seculares se fechan hacia 1757, este año podría dar una cronología relativa al panel de azulejos hacia mediados del siglo XVIII y demuestra, sin duda, su condición de obra local de cierta tosquedad pero de indudable gracia.

²⁷ I. PÉREZ GUILLÉN, 1991, pág. 201.

²⁸ A. H. P. A. *Relaciones seculares del Catastro del Marqués de la Ensenada*. Libro 97. Signatura del Microfilm 24698, ítem 11. fol. 557- 558.

BIBLIOGRAFÍA

- BAQUERO ALMANSA, A., *Hijos ilustres de Albacete*, Madrid, 1884.
- COLL CONESA, J., "Lozas y azulejos de Manises y Valencia" en *Lozas y azulejos de la colección Carranza*, Toledo, 2002.
- COLL CONESA, J., "Aproximación a la bibliografía de pavimentos y azulejos valencianos del medioevo al s. XX (2001). Trabajos específicos" en *Arqueología del pavimento cerámico desde la Edad Media al siglo XIX*, Agost, 2003.
- MALDONADO MACANAZ, J., *España y Francia en el siglo XVIII*. Madrid, 1886.
- MARTÍNEZ GALERA, L. E., "El camarín del convento de Franciscanos de Hellín: Un programa immaculadista." En *Al-Basit. Revista de estudios albacetenses*, nº 45, Albacete, diciembre del 2001.
- LIZARAZU DE MESA, M^a A., *Alfarería popular en la provincia de Albacete*, Madrid, 1983.
- LÓPEZ PRECIOSO, F. J., "La cerámica hellinera blanca y azul. Una gran desconocida" en *ZAHORA*, nº 27, Albacete, 1998.
- MARTÍN GAITE, C., *El proceso de Macanaz*, Barcelona, 1969.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., "Cerámica toledana" en *Cerámica española*, Summa Artis, Tomo XLII, Barcelona, 1997.
- MORENO GARCÍA, A., *Gente de Hellín*. Albacete, 1982.
- MORENO GARCÍA, A., *Las calles de Hellín*. Albacete, 1985.
- MORENO GARCÍA, A., *Hellín: Crónica en imágenes*, Albacete, 1989.
- PÉREZ GUILLÉN, I. V., *La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII*, Valencia, 1991.
- PÉREZ GUILLÉN, I. V., "El espléndido rococó cerámico valenciano: el camarín de la Virgen de las Angustias en Yecla" en *Restauración del camarín de la Virgen de las Angustias*, Yecla, 1991.
- PÉREZ GUILLÉN, I. V., "La cerámica valenciana del barroco, rococó y neoclasicismo" en *Cerámica. Arte y devoción*. Colección Carranza, Daimiel, 1995.
- PÉREZ GUILLÉN, I. V., *Cerámica arquitectónica valenciana. Los azulejos de serie (Ss. XVI – XVIII)*, Tomos I y II, Oliva, 1998.
- PÉREZ GUILLÉN, I. V., *Cerámica arquitectónica. Azulejos valencianos de serie. El siglo XIX*, Tomos I, II y III, Castellón, 2000.
- PÉREZ GUILLÉN, I. V., "La azulejería valenciana de los siglos XVII, XVIII y XIX" en *La ruta de la cerámica*, Zaragoza, 2000.
- PÉREZ GUILLÉN, I. V., "Pavimentos cerámicos de los siglos XVIII y XIX: Aspectos significativos" en *Arqueología del pavimento cerámico desde la Edad Media al siglo XIX*, Agost, 2003.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *Murcia-Albacete y sus provincias*, Barcelona, 1961, Guías artísticas de España.
- REAU, L., *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, 1999, Tomo 1, Vol. 1.
- ROA Y EROSTARBE, J., *Crónica de la Provincia de Albacete*, Albacete, 2 Vol., 1891.
- RODRIGUEZ DE LA TORRE, F. Y MORENO GARCÍA, A., *Hellín en textos geográficos antiguos (facsimiles y transcripciones)*, 1997.
- SÁNCHEZ PACHECO, T., "Cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo" en *Cerámica española*, Summa Artis, Tomo XLII, Barcelona, 1997.
- SANZ MONTERO, D. y DELGADO GAMO, S., *Viaje a los alfares perdidos de Albacete*, Madrid, 1991.
- SOLER FERRER, M^a P. y PÉREZ CAMPS, J., *Historia de la cerámica valenciana*, Tomos III y IV, Valencia, 1989.
- VALLADARES DE SOTOMAYOR, A., *Catálogo de las obras de Melchor Rafael de Macanaz*, Madrid, 1847.
- VIZCAÍNO MARTÍ, M^a E., *Azulejería barroca en Valencia*, Valencia, 1999.
- W. AA., *Las lozas de Talavera y Puente*, Madrid, 1989.

Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3





Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

Fig. 7

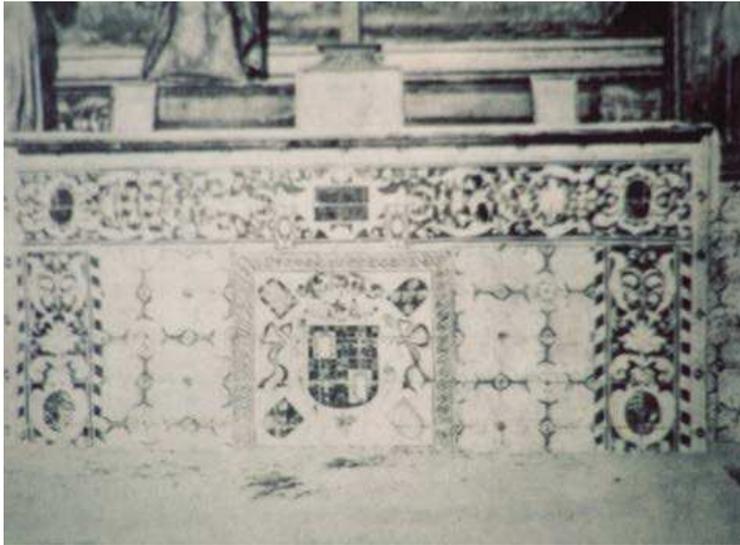


Fig. 8



Fig. 9





Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

Fig. 13



Fig. 14





Fig. 15



Fig. 16